

de maneras parecidas en cada época, con independencia de la urdimbre teórica en la que se muevan las explicaciones científicas; basta con recordar la larga vigencia de las medidas cuarentenarias. La diferencia del momento que nos es contemporáneo estriba en la mayor rapidez con que los cambios en el nivel científico-médico impactan sobre las actitudes sociales. Al igual que el combate por la salud, en el nivel individual, acaba, final e inevitablemente en muerte, esto es, en derrota desde la consideración individual, para las poblaciones la lucha es interminable; la única seguridad es que después de conquistado un riesgo o coartado un peligro, aparecerán otros nuevos, a veces incluso ligados a la manera de defendernos. Esta conclusión no es motivo de huida de la ciencia biomédica, sino una llamada a su refuerzo, en el contexto, bien entendido, de su manejo integrado en mayor pie de igualdad en una matriz interdisciplinar con las ciencias sociales y humanas.

En suma, un texto recomendable como base o complemento a otras lecturas historiográficas más clásicas en la historia de la salud pública. ■

Esteban Rodríguez-Ocaña, Universidad de Granada

Giorgio Cortenova (curator). Il Settimo Splendore. La modernità della malinconia. Marsilio Editori: Venecia; 2007. ISBN 8831792105.

A los historiadores de la medicina nos llama la atención el enorme interés que algunos aspectos de la patología mental han conseguido en el terreno del arte. Al menos desde Freud es frecuente interpretar algunos artistas según las posibles peculiaridades de su mente, como hizo el creador del psicoanálisis con Leonardo. Ahora, de nuevo, en estos últimos años, algunas bellas exposiciones han vuelto a reunir la melancolía con el arte. Fueron muy importantes las organizadas por Jean Clair en 2006 en París y en Berlín y, no menos, la reunida por Giorgio Cortenova en Verona en 2007 (<http://www.settimosplendore.it/>). El título del catálogo que comento parece hacer referencia al séptimo esplendor celestial, al séptimo círculo de Dante, en el que se alcanza la sabiduría por la cercanía a la divinidad, que los mortales, como el poeta, pierden al volver a las penumbras humanas. Son los contemplativos del esplendor de la esencia divina, de la luz que no llega a la humanidad. También nos recuerda los círculos celestes, los astros y los planetas, que dan a los dominados por Saturno un carácter creador distinto. Hace referencia también al dolor, al arte, en fin al infierno.

La exposición recorre la historia del arte, hablándonos del padecer de la creación, del paso del plano melancólico al plano de la depresión, presa fácil de los instrumentos del poder y del consumismo terapéutico. Se trata del lado oscurecido, pero no eliminado, de la melancolía, a pesar de las condenas a culpas y confesiones, galeras y prisiones,

tormentos y dolores, al empleo de la farmacia y el psicoanálisis. Cuanta más fuerza se ha usado en traducir la melancolía en clave patológica, con el intento de conjurar la revuelta creativa del arte, más ésta ha hecho de escudo a esa mirada melancólica que atraviesa el alma. Es una larga historia de la melancolía del mar Mediterráneo, desde la antigüedad hasta la modernidad, perseguida por la riqueza y el poder. Encuentra espacio en la ciudad como conciencia de la historia, como ansia de la conciencia de la modernidad.

Se propusieron por Giorgio Cortenova varias rutas en la exposición, que reunieron los temas principales sobre la melancolía, desde el punto de vista de la vivencia artística. En *Los conflictos de la forma* se refiere a la crisis del humanismo, la melancolía como pérdida de la felicidad perfecta, en el pasado, en el presente. El barroco de la «vanitas» alcanza en la Magdalena de Fetti o en las de Caravaggio la visión trascendente de una humanidad que ha perdido a dios, pero que vuelve a él a través de una melancolía existencial que acoge al ser humano en la naturaleza universalizándolo. Lleva a la discusión con las formas ideales desde el humanismo a las vanguardias. *Los enigmas del alma* muestran la soledad sin razón, el naufragio del ánimo, la melancolía sin origen, la mirada del enigma. No sobrevive una forma perfecta que oculte la brutal materia, son pues necesarios el color y la luz que turban y conmueven, mostrando en las formas inseguras la subjetividad del pintor y del público. Entre Lotto y Caravaggio, entre Böcklin y De Chirico discurría esta sección.

En *Visiones y «visionarietà»* se presentan las imágenes y los fantasmas de la forma y de la psique. A través de las emociones, se revela ésta, se entra en la esencia. Tras el fracaso de antiguos ideales, el color, la emoción, las sombras, el artificio se muestran en el teatro barroco, en la «vanitas». Junto a Füssli, Blake, Moreau, Doré, aparece el esoterismo de la ciencia y la alquimia, de la moderna técnica. Se insiste en *El teatro de la historia y de la vida* en el estupor y la conmoción, las ruinas, las tensiones y los fragmentos. El pintor se introduce en su obra, en su creación, queriendo convencer, fascinar, conmover, es el barroco que se vuelca en la naturaleza y sus mitos, usando de la arquitectura como máquina mecánica. Con estupefacción se contempla un ritmo glorioso y embriagador, pero a la vez amargo, oscuro, son fuegos artificiales que llevan al silencio, al enfrentamiento de tiempo y espacio. Se siguen los trazos deslumbrantes de Caravaggio, Fetti, Guercino, Murillo, Ribera, Piranesi, hasta llegar a Ernst y Savinio, Mafai, Pirandello, Palladino y Pistoletto.

La sección *El espacio entre la contemplación y el spaesamento* se inicia con la pintura de fines del 500, que es a la vez placentera y misteriosa, culta y esotérica. En Bolonia la Academia de los Carracci enlaza cultura y valores del pasado con el futuro, que se dirige a la naturaleza, al moralismo, a los claroscuros. De la cotidianidad se pasa a la imaginación del espacio. Las ruinas y la mitología en el paisaje, se combinan con el erotismo que ahuyenta el paso del tiempo y la muerte. Tras las ruinas renace la naturaleza, las figuras, la crítica y la estética, las dudas filosóficas y científicas. En Friedrich y Carus se vive el naufragio en el paisaje, asimismo el simbolismo, el espacio como

teatro del ánimo humano, como espejo y protagonista del presente. Se ha caminado entre Poussin, Ruskin, Ricci, Rosa y Creti. *El escalofrío del ideal* nos lleva a la melancolía de la belleza en Canova, en que lo visible es metáfora, espejo, estremecimiento de los sentidos, ideal de la mente. Asimismo nos conduce al sueño que fortifica y condena a la desilusión, a un mundo inexistido (así la blancura de los modelos clásicos), a los valores como formas, a la conjunción de éstas con el espacio en Maillol, Brancusi, Moore, al minimalismo de valores como ejemplifica Canova.

En fin, una serie de trabajos, de variada extensión e intención nos introduce en los principales aspectos del estudio de la melancolía. Unos intentan mostrar cómo se produce la creación artística, en su relación con la melancolía, recurriendo tanto a las ideas médicas de humores y cualidades, como a las astrológicas de Saturno y las constelaciones. Desde luego la tradición de Klibansky, Panofsky y Sax de estudiar la simbología de las imágenes está presente, así cuando se considera la eternamente presente Melancolía de Durero. Otros analizan la forma en que la melancolía se presenta en el artista, así en las rarezas y en la forma de creación. Otros, también relacionan los estilos y problemas artísticos con la melancolía, como pueden ser la luz, el paisaje, la arquitectura, o bien el estudio de los gestos y ademanes. En fin, muchos se ocupan de la vivencia por el creador del tiempo y el espacio, con los que se produce —frecuentes citas a Romano Guardini impregnan de espiritualismo muchas de estas páginas— una extraña relación. La insatisfacción por lo cotidiano y el anhelo de la perfección de las verdades y las bellezas, se conjuran a través de esta alma distinta del poeta, el pensador o el artista, que es capaz de ver o recordar, de vislumbrar o penetrar, en fin de crear lo que otros no pueden. Se trataría de un mundo espiritual, en que la enfermedad y su médica consideración parecen no tener lugar. ■

José Luis Peset, Instituto de Historia. CSIC

Harold J. Cook. Matters of exchange: commerce, medicine, and science in the Dutch Golden Age. New Haven and London: Yale University Press; 2007. ISBN 9780300117967.

El hecho de que la llamada Revolución Científica se produjera bajo los mismos parámetros que el desarrollo de la primera economía global no fue un accidente. La emergencia de la ciencia moderna como una ciencia global se produjo en el mismo período que el nacimiento de la primera revolución económica. Seguramente esto no fue una mera coincidencia. Harold Cook se pregunta ¿cómo y por qué aquellos factores que aparentemente tienen poco que ver con la práctica científica y que de uno u otro modo han